

A REGÉNY MORFOLÓGIÁI AZ ANGOL MODERNIZMUSBAN

(részlet)

Zsélyi Ferenc

[...]

1.1.5.1. *Karakter Interface* - [...]

Első olvasáskor a karakter, ha az főszereplő (round character) karaktere, többnyire furcsán hat az újdonságával. Ismerős ismeretlen. De mire befejeződik a cselekmény diskurzusának a pszichomachiája, helyre tesszük őt is, meg magunkat is. Mégis ez az *unheimlich* borzongás vagy révület az, ami a modernizmus dekórumának tűnik. Olyan Virginia Woolf itt következő megközelítése, mintha csak Eliot *Waste Land*jének a trampjét, Teiresziászt köszöntené, vagy esetleg a saját *Orlandó*jának az öreg almaárus nőét:

I believe that all novels, that is to say, deal with character, and that it is to express character - not to preach doctrines, sing songs, or celebrate the glories of the British Empire, that the form of the novel, so clumsy, verbose, and undramatic, so rich, elastic, and alive, has been evolved.

(Woolf 1924, 117)

Az *undramatic* szó lehet a legfontosabb mindebben, mert ezzel tudja átvinni a külső cselekményességet a belső *flow of consciousness*-be, a tudat(alatti)folyamba. Ha *undramatic* a diskurzus, azzal majdnem száműzte magát a cselekményt. És ez arra utal, hogy a hagyományosan is meglepő aránya a történet (1%), a cselekmény (8-10%) és a diskurzus (90%) részesedésének a regényben a modernizmusban még inkább a diskurzus felé dől. Ezzel azt is mondtuk, hogy a modernista regény a XX. században az egyénre egyre jellemzőbb befeléfordulás korrelátuma vagy szimulakruma.

Hogy ez nem baj, arra E. M. Forster *Aspects of the Novel* (1927) című előadássorozatának a "Prophecy" fejezete ad magyarázatot. Keats *unheard melody* toposza köszön vissza Forster trópusában. Mert hogy Forster átalakítja a művészi fennségességet egy részben egzisztenciális részben episztemológiai fogalommmá. Ahogy Keats metaforája, úgy Forster trópusa is *másik szöveg*nek tekinti a műalkotást, ami alatt azt értem, hogy az ezekben található jeleknek egész más a jelölő stratégiájuk, mint a mindennapi életben használtaknak. Ugyanis ott a realitás elve megköti a referenciát, és azt követeli meg a jelölőtől, hogy legyen neki korrespondenciája a valóságban. Vagy egyszerűbben: a mindennapi élet diskurzusa megköveteli, hogy tudjuk [ismerjük], mit beszélünk. Ha jól belegondolunk, ez rendkívül beszűkíti a beszélgetés lehetőségeit.

Forster *prófécia*ja a referencián vágott rés, Kristeva követői valószínűleg benne ünnepelnék a *rupture*, a meghasadás (maghasadás) trópusát. Az is. A prófécia kifordítja a diskurzust, a cselekményt is azzá teszi az örök pillanat, az *eternal moment* trópusán keresztül, és lehetővé teszi, hogy a pillanat nyomatéka az örökkévalóság unalmas ritmusának az értelemet nélkülöző biztonságával vetekedjék. Emlékezzon az olvasó arra a látszólag dög unalmas első fejezetre Woolf *To the Lighthouse* című regényében.

A *prófécia* kitágítja (*extension*) a referenciát, a regényíró hangszíne (*accent in the novelist's voice*), a regényíró nótájának a hallatlansága (*the strangeness of his song*), ami

persze sokkolja az olvasót (*shock for the reader*) - mindez fölborogatja a köznapi logikát (*the furniture of common sense get broken*), hiszen a prófécia olyan romhalmaz (*wreckage*), mint ami a nappalinkból lenne földrengés után (*like a drawing-room after an earthquake*), ami arról tanúskodik, hogy a bárd itt járt a regényben (*bardic influence has passed through the novel*). A prófécia az örök pillanat (*the eternal moment*), ami az emberek szeretetéből és a gyűlölködésükből fakad (*raising of human love and hatred*), és ami után már soha nem lesz az ember újra normális (*normal no longer*). A regényíró a prófecián keresztül elvezeti az olvasót az egyetemes emberhez (EMF 1927, 129-130).

Más ez, mint a katarzison keresztül megtapasztalható megtisztulás. A modernisták amúgy is irtóznak az érzelgősségtől, mert azt hiszik, hogy a Viktória korabeli *sham*, azaz a képmutatás és a középster akar visszatérni vele. Ők inkább a romantika érzelmeit fogadják el a maga harsogó mivoltában. Molly Haydn *Krisztus utolsó hét szava a keresztfán* oratóriumából énekel, meg Mozart C-moll miséjéből, Forster regényében, a *Where Angels Fear to Tread*ben a *Lammermoori Luciát* nézik az olasz operában, a *Howards End*ben Beethovent, Schumann és Wagnert hallgatnak. Amikor Elgar következik a koncerten, több szereplő kimegy a tereméből.

A prófécia valamiféle mennyei plussz, ami a platóni ragyogáshoz vagy révülethez hasonló, és amit Forster itt is és leginkább az *A Room with a View*ban (1908), a nap/sugár toposzában jelenít meg. Csakhogy az öreg Emerson a regényben azt mondja, hogy a dolgokat a belső (ki)sugárzással, a belső fénnel (*the light within*) lehet meglátni. Ezért is adja oda szívesen a két nyafogó angol turistalánynak a szobáikat, azokat, amelyeknek a városra néz az ablakuk. Firenzét Emerson úr belülről ismeri. És ahogy Plátón *Phaidroszában* is az Isten megtapasztalásához a ragyogásban kell részesülni, úgy Forster irodalomelméletében és saját írásaiban is imígyen van jelen az istenség, bár soha nem a kereszténység istene. Dosztojevszkij kapcsán úgy tematizálja az isten megtapasztalhatóságát, hogy az egyszerű allegóriában szinte kifordul önmagából a világ:

...God is in the soul and the soul is in God as the sea is in the fish and the fish is in the sea. Every sentence he [Dosztojevszkij] writes implies this extension, and the implication is the dominant aspect of his work.
(EMF 1927, 136)

Arról az epizódról beszél ebben a részben, amikor a *Karamazov testvérekben* Mitya meglát egy asszonyt, aki dupla olyan idősnek látszik, mint amilyen, és akinek az ölében egy éhes síró kisgyerek van. A látvány enigmává nemesül Mitya megrökönyödésében. Aligha fogja valaha is túltenni magát ezen az élményen. Ez az ember itt megváltozik, azaz főszereplővé válik, mert mostantól nem az, aki eddig volt. Nemcsak arra vágyik, hogy a gyerek ne sírjon, hanem hogy az anya se sírjon emiatt, sőt - és itt válik prófeciává Dosztojevszkij diskurzusa - senkinek a világon ne kelljen többet sírnia (EMF 1927, 135). Az epizód szereplői és a szemlélője, Mitya, meg a másik szemlélője, az olvasó eggyé válnak a szánalom és a szeretet által. A prófécia tehát az identitást fenyegető trópus, ami a mellékszereplőt főszereplővé avathatja, mert egyetemes jelentőségre tehet szert általa.

Ezt úgy teszi, hogy az ő élménye és az olvasó élménye szimultán, nem véletlen, hogy így tudja elemelni az olvasót az olvasó földi valóságától - no és az olvasó földi szeretetétől. Forster képzavara, miszerint süllyedve emelkedünk a mindennapi valóságunk

föle, nagyon is beszédes azt illetően, hogy a prófécia sokkoló mivoltát komolyan kell vennünk. Egyáltalán nem biztos, hogy a prófécia helye (toposza) nekünk rögtön az első olvasásra tetszeni fog.

...Dostoyevsky's characters... They convey to us a sensation that is partly physical - the sensation of sinking into a translucent globe and seeing our experience floating far above us on its surface, tiny, remote, yet ours. We have not ceased to be people, we have given nothing up, but 'the sea is in the fish and the fish is in the sea'.
(EMF 1927, 138)

A prófécia nincs szavakba öntve, afféle *undercurrent... outside words* (EMF 1927, 142). Ezt megint csak *másik szövegnek* kell fordítsam.
[...]

Conrad és Henry James nemcsak az elméleti írásaikban, hanem az elbeszélő szövegeikben is alaposan megforgatták a XIX. századnak azokat a szokásait, amelyek a karakterek *interface* paradigmáinak tekinthetők, és amik - mint ilyenek - a cselekmények megszerkesztésének a szabályai voltak.

Hogy lássuk, miben is áll a változás, áttekintjük Henry James két tanulmányát arról, mi köze van a realizmusnak a fikcióhoz. Majd pedig Joseph Conradnak a *The Nigger of the "Narcissus"* című regényéhez írott előszavát (1897) és a *The Secret Sharer* című elbeszélését idézzük föl, ugyanis ebben a két utóbbi írásban úgy változik meg a fikcionalitás fókusza, és úgy születik meg a modernizmus nézőpont kultusza, hogy annak in/adekvát voltát az olvasó ott helyben meg is tapasztalhatja magában az elbeszélésben.

A "The Art of Fiction" című tanulmányt 1884-bben írta Henry James. Ebben az írásban rajzolódki ki a nézőpont esztétikája, ahol a regény a valóságnak nem a közvetlen fényképszerű lenyomata, hanem a valóság áttűnése a személyességen (*A novel is in its broadest definition a personal, a direct impression of life.* [James 1884, 54]). Ez a személyesség intenzitásként válik az olvasó élményévé - mintha valaki *ott lenne* (*Daseinnek* fogják ezt később nevezni a filozófiában). És ez megnyugtatja az olvasót, hogy nem verik át, mert amit elhisz/ amiben kételkedik, az autentikus, az valóban valakié volt, amíg ő, az olvasó el nem olvasta. Mert most meg már az övé. Ahhoz hogy valóban valaki beszélhessen valakivel a regényes élményben, a szövegben beszélő mindent át kell tudjon élni, és mindenről kell, hogy beszéljen.

James elviszi a regényt a valóságghüségétől a valódiság felé. Ez ugyanakkor a társadalmi valóság szabályai ellenében és a személyes örömök mellett szól. Mintha Freud *örömelve* kerekedne felül a *valóság elvén*. Persze nagy ára lesz ennek, mert az örömelv öreganyja a halálösztön, és 1884-ben már nem sok idő van addig, amíg egyszer csak a regény annyira elszakad a valóság tükrözésének a kiüresedett sematizmusától, hogy a cselekmény öntetszelgő stílusjátékká változik. Gyakorlatilag a cselekmény maga is sémává lesz - mint a *The Picture of Dorian Gray*ben vagy a *Draculában*, mivel nem a fordulatosság, hanem a kötések és az oldások kötelező volta szerkeszti a cselekményt, ami így nem fordít ki senkit önmagából, azaz nem válik senki főszereplővé (round character) a cselekmény által, mert a cselekményben a trópusok morfológiai elemek és nem valódi *fordulatok*. Nincs *sorsszerűségük* és nem fordul ki általuk önmagából senki, nem lesz senkiből sem más ember.

Wilde-ra szoktunk hivatkozni, amikor a mű személyességéről beszélünk, de itt, 1884-ben Henry James is azt mondja, hogy a szöveg az alkotóé, és az alkotóra vonatkozik, és semmi nem szabhat határt annak, mit művel a *saját* szövegében. A szövegen áttűnő alkotó a titka a szövegnek (James 1884, 54), ő az a bizonyos "figure in the carpet" ["The Figure in the Carpet", ****], akit történetesen Wilde Mr. W. H.-nek nevezett el.

Nem a világ szűnik meg a fikcióban, hanem az a régi módi másolás alakul át, amelyben a fikció a második és nem a *másik szöveg* volt a valósághoz képest. Nem a valóságból mérícskéljük a megrajzolt kép eredetiségét, hanem a képből nézünk vissza a valóságra, és ha az így megtapasztalt élmény elsodorja a mindennapi élet józanságát, és helyette ad valami mérvadót, *élményt* - mintha valahol máshol lettünk volna, amíg olvastunk; mintha valaki más lettem volna, amíg olvastam⁹ -, akkor regényt olvastunk. Az olvasás *élmény* (experience), amely folyamat(á)ban *él*. Ezzel szűnik meg a fikció dokumentum volta, amennyiben a szöveget alkotásként/ alkotóként kívánjuk *élni*. Az *élményt az olvasás mint tapasztalat* ugyanakkor az olvasónak is aktív szerepet juttat. Az olvasó a szövegen áttűnő alkotó személyesség tudatosságának a részesévé válik. Mintegy kicserélik egymás személyességét, amíg az olvasó olvas.

Olyan ez, mint amikor a film, illetve a harmincas évek film utáni regénye folyton változtatja az elbeszélés fókuszát, amikor vándorol a kamera, és az olvasó meg a néző már szinte nem is tudja, hogy ki ő, amikor azt látja, amit.

[...]

James egyrészt magát a modernista prózapoétikát hirdeti meg azzal, hogy számára a regényben a valóság áttűnik az alkotó tudaton, de ugyanakkor ezzel vissza is tér egy korábbi paradigmához, a romantikába, ahol az alkotó személyesség öngerjesztő mítosza tudta feloldani a neoklasszicizmus szabályszerűségét. És mint ahogy a romantika efféle személyessége sem szabadosság volt, hanem nagyon is konzervatív, arisztokratikus alkotó egoizmus, úgy a modernizmus sem az olvasótábor növekedését tekintette a céljának, hanem azt, hogy a szöveg arról tegyen tanúbizonyságot, hogy *ott voltam* - vagy alkotóként vagy befogadóként. Ehhez viszont annyi régi szabályt kellett ismernie mindkét félnek, ami aligha várható el a középosztály tagjaitól.

Nem véletlen hogy az irodalmi szöveg patológizálódik, aminek a legfontosabb pillanata Angliában az Oscar Wilde per, ahol végül is James poétikáját is Wilde fejére olvassák, mondván, hogy amit írt, az ő maga. Ennek a társadalmi méretű meghasonlásnak a reprezentációja, a *screenje* lett az irodalmi szöveg. Én magam azért vetem el a *dekadencia* szó használatát az irodalomtörténeti diskurzusban, mert a *dekadencia* fogalma korabeli klinikai és kriminológiai téveszmékkel terhelt, és maguknak a szövegeknek a minőségéhez semmi közük sincs. Azt meg senki nem gondolhatja komolyan, hogy a *Dorian Gray*

⁹HOLLAND, Norman: "Unity Identity Text Self" in: BERMAN, Emanuel (ed.): *Essential Papers on Literature and Psychoanalysis*. New York: New York U.P., 1993, pp.323-340: *Once in, the literary experience drops down to "deep," unconscious levels (like the day-residues from which a dream is made) and there becomes transformed into the unconscious wish associated with this person's particular identity theme, a fantasy pushing for gratification, pressing upward toward coherence and significance. And it is this higher level that we talk about artistic experience to others, passing the work through from left to right and from primitive, "lower" modes of enjoyment to "higher" appreciations* [332].

cselekménye ennek az "új és romlott" kornak az újdonsága. Ami újdonság benne, az legfőljebb az, ahogy a rettenetes történetet Wilde elképesztően szép szavakban mondja el. Az ebből adódó képzavaros élmény lehet talán a koré.

Experience is never limited, and it is never complete; it is an immense sensibility, a kind of huge spider-web of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness, and catching every air-born particle in its tissue. It is the very atmosphere of the mind; and when the mind is imaginative - it takes to itself the faintest hints of life, it converts the very pulses of the air into revelations.

(James 1884, 56)

Ez az allegóriában kifejtett poétika az elbeszélés szükségszerűen metonimikus voltával szemben a metaforicitást teszi a regényesség esztétikai céljává, azaz poetizálja a prózát. Ez a poetizáltság kiváltja azt a XIX. század közepi követelményt, hogy a fikció egy-egy értelműen feleljen meg a valóságnak, hiszen azzal, hogy befejezhetetlenként (*never complete*) definiálja az elbeszélés modalitását, az *élményt* (experience), kizárta azt is, hogy megfeleljen a konkrétan végesen be- és átlátható valóságnak.

Ha minden apró mozzanat (every air-born particle; the faintest hints of life) az elbeszélés ürügye lehet¹⁰, akkor megváltozik az *esemény* státusza is ebben az újfajta elbeszélésben. A mozzanat magában aligha változtatja meg a világ folyását. Azonban akkor, ha a világot a keleti vallásokhoz hasonlóan egységében szemléljük, ahol a legkisebb

¹⁰PATER, Walter: *The Renaissance. Studies in Art and Poetry. The 1893 text.* ed. by HILL, Donald L., Berkeley: University of California Press, 1980; "The School of Giorgione", p.108: *Lyrical poetry, precisely because in it we are least able to detach the matter from form, without a deduction of something from that matter itself, is, at least artistically, the highest and most complete form of poetry. And the very perfection of such poetry often appears to depend, in part, on a certain suppression or vagueness of mere subject, so that the meaning reaches us through ways not distinctly traceable by the understanding, as in some of the imaginative compositions of William Blake, and often in Shakespeare's songs... the kindling force of poetry... seems to pass for a moment into an actual strain of music.*

And this principle holds good of all things that partake in any degree of artistic qualities, of the furniture of our houses, and of dress, for instance, of life itself, of gesture and speech, and the details of daily intercourse; these also, for the wise, being susceptible of a suavity and charm, caught from the way in which they are done, which gives them a worth in themselves. Herein, again, lies what is valuable and justly attractive, in what is called the fashion of time, which elevates the trivialities of speech, and manner, and dress, into "ends in themselves," and gives them a mysterious grace and attractiveness in the doing of them.

Art, then, is thus always striving to be independent of the mere intelligence, to become a matter of pure perception, to get rid of its responsibilities to its subject or material; the ideal examples of poetry and painting being those in which the constituent elements of the composition are so welded together, that the material or subject no longer strikes the intellect only; nor the form, the eye or the ear only; but form and matter, in their union or identity, present one single effect to the "imaginative reason," that complex faculty for which every thought and feeling is twin-born with its sensible analogue or symbol.

It is the art of music which most completely realises this artistic ideal, this perfect identification of matter and form. In its consummate moments, the end is not distinct from the means, the form from the matter, the subject from the expression; they inhere in and completely saturate each other;...

részecske és a lehető legnagyobb egységek, mint a csillagrendszerek, *korrespondenciában* vannak egymással, és a legkisebb történet képes kifejezni a leghatalmasabban zajló mozgásokat, akkor az *esemény* fogalma nem a háttérbe szorul, hanem ártérteleződik. Mert innentől nem a történetet, és következésképp a cselekményt megvátoztató trópusról kell beszéljünk, hanem egy olyan helyről a szövegnek és a lehetséges valóságnak, amely arra utal, hogy a nagy egész *van*. Ez a lét nem a változások által élhető meg, hanem ellenkezőleg: azzal, ahogy a szöveg fordulataiban az olvasó részesül a teljesség harmóniájában.

Ez a részesülés hasonlít a platóni ragyogás élményéhez (*One perceives [in artistic experience]... - by the light of a heavenly ray - that the province of art is all life, all feeling, all observation, all vision.* [James 1884, 62]). Jellemző, hogy a tomista Stephen Joyce *Portraitjában* nem vagy csak részben képes ezt átélni, mert azzal a rögeszmével kell hadakoznia, hogy az alkotó - aki itt az Isten "személyében" van tematizálva - gondviselőként (nem) törődik az általa létrehozott világgal. Nem is véletlen, hogy a Joyce *Portraitjához* nagyon hasonló stílusban írott Woolf regény, a *The Waves* barátságosabban bánik el az olvasóval. Nem figyelmezteti állandóan arra, hogy csak önmagában bízhat. Hiszen Virginia Woolf szövegbe rejtett alkotó alter egója, Bernard csak a végén minősíti hiábavalónak az elbeszélés tárgyát, az életet is, meg magukat az elbeszélésre tett kísérleteket. És az olvasó ekkor sem kell hogy szomorkodjék, hiszen minden(n)ek ellenére tovább lüktet az univerzum. A ritus (eurhythm) feloldja az elbeszélés képzavaros szép tehetetlenségét.

James 1914-ben a "The New Novel" című áttekintésében Conradot hozza példának arra, hogy miféle új elbeszélő szerkezetet hoz létre az a paradigma, amit ő maga az 1884-es áttűnés allegóriájában fogalmazott meg. Conrad Marlow alakjában viszi az elbeszéléseinek a szerkezetébe azt a szubjektivitást, ami voltaképp James tudathálójának (web of consciousness) a tematikus megfelelése. Marlow személyessége átszűri azokat az (ál)adatokat, amelyek az olvasót a lehetséges világ állásáról informálják. Ez a szubjektivitás megintcsak arra figyelmeztet, hogy az egyes ember személyességében ugyanaz a világ *van* jelen, mint az egész világban. És míg magát az egészet nem lehet megtapasztalni, annak a személyességgé átfarmálódott megfelelőjét meg lehet. Ha ez megadatik az embernek, akkor az élet(történet) adatik meg a számára.

Ahhoz viszont, hogy a történet megjelenjen a karakter amúgy erősen ismétlődéses narrativitásában, kell valaki *más*, aki szembejön, aki *keresztezi* az ember útját.

1.1.5.1.1. *Crossing. Amikor a karakterek keresztezik egymás (élet)útját.*

A *crossing* fogalma az általam tárgyalt művek közül először Samuel Butler regényében, a *The Way of All Fleshben* (1903) szerepel. Ez a regény Earnest Pontifex élettörténetének az elmondásával birkózik. Afféle metafikció, hiszen arról is szól ugyanakkor, hogy hogyan sikerült a hősnek az elbeszélő segítségével egyáltalán életnek tekinthető történetet kanyarítani a regény balfácán hősenek. Az elbeszélés nagy része azokról az emberekről szól, akik megakadályozták Earnestet abban, hogy történjen vele valami, akik állandóan ismétlésre kényszerítették, legyen az a neveltetés vagy a nemiség vagy a börtön vagy a házasság kényszerűen másokat ismétlő társadalmi rítusa.

Egyetlen ember, egy nagynéni, Aletheia - akinek ógörögül *igazságot* jelent a neve - az, aki nem gátolja, hanem segíti az elbeszélést, ami Earnest élete. Az ő általa öröklül hagyott pénz teszi lehetővé, hogy a regény végén legyen mit mondani végre a regény

hőséről, aki ekkor már gyakorlatilag az elbeszélővel él együtt, és valami eredendő szellemi létet és egységet sikerül megvalósítaniuk kettőjüknek, amiben aztán az olvasó is részesül.

Az elbeszélő amellett, hogy elmondja nekünk Earnest történetét, arról is beszél, mikor miért hagyta, hogy Earnest pórul járjon, hogy olyan emberek keresztezék az útját, akik inkább hátráltatták, mintsem hogy segítették volna. Akkor kapunk minderre magyarázatot, amikor Earnest földadja, összeomlik. Ez a regényekben azért "jó", mert a karakternek megadatik, hogy az összeomlással együtt törölje esetleg azokat a jellemvonásait (görögül ezek a "vonások" azonosak a karakter fogalmával), amiknek az önellentmondása tortkollott összeomlásba. Ezzel a fordulattal egy másik szöveget, egy másik én-képet ölt magára.

Butler definíciója arra is utal, hogy a *crossing* olyan trópus, amit a nevelési regényben is haszonnal alkalmaztak. Most sem új dologról van szó. Csakhogy a nevelési regény végén egy tiszteletreméltó polgárember búcsúzik az olvasótól, míg a modernizmus regényeiben ugyancsak őt leginkább jól megtépi a cselekmény szövése. Ez nem jó az embernek, de ugyanakkor nagyon jó a regényességnek, mert ez a feltétele annak, hogy a karakter kivetkezzen az egy dimenziós létből és esetleg főszereplővé váljék. Ahány *másik szöveg*, akarom mondani, másik ember áll az útjába, annyszor lehetséges, hogy valami eladdig nem látott tulajdonsággal gazdagodik. Hogy ez aztán jó vagy rossz tulajdonság, édes mindegy abból a szempontból, hogy minden tulajdonság, minden különbség újabb és újabb jelentéseket hoz létre. Egyre több okunk van (el)beszélni és (el)olvasni.

...whatever a man comes in contact with in any way forms a cross with him which will leave him better or worse, and the better things he is crossed with the more likely he is to live long and happily. All things must be crossed a little or they would cease to live...

(Butler 1903, 83)

Platón ezt úgy fogalmazná meg, hogy ha találkozom egy másik emberrel, annak részesülhetek a kisugárzásában (feltéve, hogy ő is találkozott előtte valakivel, akinek volt kisugárzása...). James pedig azt mondaná, hogy csak akkor remeg meg a tudat selymes hálójá, akkor vibrál, ha legalább egy parányi változás történik a tudatot és annak hálóját bíró ember személyességével.

Voltaképp az életutaknak ez a *keresztezése* afféle kötés (*binding*), ami figuratívan metafora kell legyen. Ez a metafora arra kényszeríti az elbeszélés majdnem végtelen jelölő láncát, hogy megpróbálja a metaforát metonimiaként újramondani. Csakhogy ekkor már csak újramondani lehet azt, amit nem lehet meg nem történné tenni, mert a karakter vonásainak az egyikévé vált a *találkozás* (*crossing*) által.

Vannak olyan regények, ahol a reprezentáció egyes szintjein nem lehet megtapasztalni a találkozást, más szintjein pedig megélhető különbségeket hoz ugyanez a találkozás létre. Persze előbb-utóbb minden reprezentációs szintnek el kell *ismernie* a *crossing* megtörténtét. De a szintek egymáshoz képest késleltetett episztemológiai kapitulációja a másik szöveg előtt - vagy inkább után - létrehoz egy olyan szövegminőséget, amit Butler után *fúgának* fogunk nevezni, és ami Virginia Woolf szerint Butler elévülhetetlen érdeme, hiszen majdhogynem ezzel hozta a világra a modernizmust mint reprezentációs stratégiát.

Butler és Woolf azért tekintik a crossingot és a fúgát szövegalkotó trópusoknak, mert általuk lehet a kilépni a XIX. század polgári kultúrájának az elbeszélés és életellenes kötelmeiből úgy, hogy közben az ember személyességének a koherenciáját biztosítja a fúga ismétlődő ritmusa. Ugyanaz maradhat az ember, csak kicsit megváltozik. Forster ezt a modernista trópuszt ünnepli a jellemben, amikor azt "round character"-nek nevezi. Round-nak, azaz 'kikerekített'-nek, mert egymás után több arcát mutatja meg az olvasónak. Olyan, mintha élne. Persze ehhez kell az is, hogy fordulatokban gazdag legyen a cselekmény.

Ez meg ellentmond annak a közhelynek, hogy a modernista próza cselekménye unalmas. Az is, meg nem is az. Itt a kérdés igazából az, mit tekintünk fordulatnak, mi lehet esemény. És a válasz kultúra vagy szubkultúra függő. Pontosan ezért kell a Bloomsbury csoport, illetve a századelő cambridge-i "apostolainak" (pl. Moore) a politikai, gazdasági (Keynes), történetfilozófiai (Strachey) és erotikus beállítottságát tanulmányozni. Ezek az egymással párhuzamosan futó diskurzusok vetítik ki azokat a különböző arcait a csoport tagjai által írt elbeszélésekben a szereplőknek, amely arcok okán ezeket a szereplőket Forster kerek vagy élő jellemeknek nevezi. Jóval megelőzték Bahtyint a dialogizmus fogalmának a kialakításában. A modernizmusban a sokarcúság, az életszerűség minősége a parallax, a palimpsest és a pastiche fogalmaiban jelenik meg korabeli szerkesztő elvekként. De a modernizmus kötődése a kétértelműséghez szintén ebből ered.

Furamód ugyanakkor ez a romantikára emlékeztető ikonoplasztika megőrzi a romantika előtti allegorikus hagyomány, a kettős beszéd poétikáját is, ami a modernista cselekmények kettős történetében (double plot) jelenik meg. A kettős cselekményt kétes jellem generálhatja csak, feltéve, hogy nem két jellem hozza azt létre, és éli meg. Dr. Jekyll és Mr. Hyde, Dracula gróf több száz évesen és ifjú szépségként, Dorian Gray hasonlóan, Mrs. Dalloway most családanyaként és fiatalon, Peter és Susan szeretőiként. Ez a klasszicista véna pedig még régebbre visz bennünket: a reneszánsz, illetve a gótika románcainak a világába. És nem csoda, hogy Woolf, Forster, Joyce még a szereplők neveiben is emlékeztet például Parsifalra vagy Faust Margitjára.

Dickens *Great Expectations* című regényében (1860/61) a kulturális és a proairetikus reprezentáció a tárgyiassággal szövetkezve nem vesz tudomást sem a szimbolikus sem a hermeneutikus történekekről. Ennek az lesz az eredménye, hogy az olvasó is meg a hős is félreértik tudatlanságukban a szerencsét, azaz a cselekményt, és miközben a szövegben rejtőzködő alkotó Magwitchet jelöli meg az igazság letéteményeseként (sőt lehet, hogy Magwitch maga a szövegben rejtőzködő alkotó), a minderről mit sem tudó karakterek helyette Miss Havishamnek hálásak Pip szép reményeiért. Méltó jutalmuk lesz, hogy a szép reményeknek az a *formája*, amelyben ők a jószerencsét, azaz Miss Havishamet megjeleníteni vélik, "is heavy with sham/ shame" - azaz hazugsággal és szégyennek teljes, nem az igazi. Pedig csak arra kellene rájönni, hogy kivel tette a legnagyobb jót addigi rövid életében Pip. És ez a rettenetes szökött fogoly volt a regény első oldalain, akinek ételt és szabadságot vitt a kisfiú, aki akkor még csak az olvasó szeme volt a regényes világban. Akaratlan, szinte ösztönösen cselekedett, és amikor nem árulta el az üldözőinek, hogy a kisfiú segített neki, másodszor is szövetséget kötött vele.

Pip Magwitch/csel kötött szövetsége az ismeretlennel kötött szövetsége. Az, ahogy megpróbálja megérteni később az ismeretlen adományozó jószágát viszont csakis ismert és elfogadott polgári szokásokra tudta visszavezetni a ragaszkodás jeleit. A rossz nem lehet jó. Lehet, hogy nem (bár erről Dracula vagy maga Wilde máshogy vélekedett), de hogy mi

rossz és mi a jó, az csak mindig a diskurzus lezártával válik egyértelművé. A regény közepe, ami tele kell legyen fordulattal (és az szükségszerűen a jó és a rossz opozícióján áll és bukik), csak lebegtetni tud efféle fogalmakat, hiszen a végső bölcsesség a regény végéig várat magára. Ráadásul az is csak ott derül ki, kié ez a bölcsesség. Lehetne Miss Havishamé, lehet a kovácsé, lehetne Pipé vagy Estelláé. De a Misst *sham* mivolta akadályozza meg ebben, Pip neve őrizi a fiú azon tulajdonságát, hogy nem tud a jelekből olvasni, Estella neve azt mondja, hogy ő nem földi tünemény - semmi köze a földi jóhoz és rosszhoz.

Marad Magwitch, akit a teste, a pénze és a tettei a földhöz kötnek. Egyedül ő nyer majd transzcendenciát az őt sirató Pip könnyeiben, neki lesz csak emléke, amely Pip lelki sebévé transzponálódik és csatlakozik az elbeszélőhöz, hogy elmondja, mi is volt az i/gazság. Magwitch volt egyedül *ott*, a többieknek ez nem sikerült, Pipnek sem, mert nem tudtak vagy nem mertek *Dasein*re szert tenni.

Woolf a *The Waves*ben (1931) minden egyes elbeszélőjével más és más reprezentációs szinten mondatja el, hogyan szegte útjukat és így hogyan adott élettörténetet a számukra a Percivallal való találkozás. Mint ahogy E. M. Forster *The Longest Journey* (1907) című regényében is birkóznak egymással a reprezentáció szintjei. Az egyik szint, a kulturális elhitheti Rickie Eliottal, hogy amikor megnősül, új élete lesz. Miközben a szimbolikus és a hermeneutikus szint - szövetségben a proairézzissal - pont az ellenkezőjét állítja. De mivel a kulturális szint a szöveg szembeszökő grammatikája, ezért ő és az őt képviselő Agnes Pembroke győznek. De ahogy a *The Waves*ben sem lesz igaza Susannek, a *The Longest Journey*ben is hamar kiderül, hogy a házasság nem crossing, hanem ismétléses kényszer. És mint olyan a történet (t.i. a *fordulatok*) ellenében hat. [...]

A találkozás (*crossing*) vagy oldja vagy megköti azt az összefüggést, amit *karaktermetszetek* (interface) neveztünk. Ez a metszet a találkozás helye - vagy mint lehetőség vagy mint a találkozás korrelátuma -, emlék. Arra utal, hogy mindenki valaki más (v.ö. Oscar Wilde: *An Ideal Husband* [1895]). A találkozás *egymástól függővé* teheti a karaktereket (*binding*), és ezt a függést teszi megélhetővé vagy elviselhetővé a *fuga*, aminek az a dolga, hogy esztétikai formába önti az ismétlődési kényszert.

A találkozást a pszichoanalízisben transzfernek nevezzük, ami végül is a szövegek egymásra vonatkoztathatóságának a formulája, más szóval interszubjektivitás. Ha nincs transzfer, ha nincs valaki más, akivé átlényegülhet az ember (*Shake him out of himself by shaking something else into him* - Butler 1903, 291), akkor élet sincs, meg elbeszélés sincs.

A *találkozás* (transfer) az elkülönböződés trópusa, vele lehet előhívni a *másik szöveget* az ismétlődési kényszer által elmondott és életben tartott szembeszökő történetből. A *transfer* és a *crossing* egylényegű trópus: mindkettőnek a *metszet* (interface) az eredménye. Csak míg a *találkozás/ transfer* a tartam, addig a *crossing* a nyomaték formájában hozza létre a *metszetet*. A *találkozás/ transfer* a cselekmény szövése, a *crossing* meg a cselekmény által szőtt szövet/g mintája. Az előbbi tart életben, de az utóbbi miatt vesszük meg a ruhát, az tetszik.

James (1914) szerint Conrad a nagymestere annak, ahogy a sok szembeszökő (crossing) keresztül az egyszerre alkalmazott több elbeszélő átlebegteti a tudatosságán azt, ahogy az emberek egymás útjait keresztezik, és az így kapott többszörösen elmondott - és többszörösen elrontott - történet a veszendőbe ment információ (*steeping his matter in*

perfect eventual obscuration - James 1914, 333) ellenére is informatív. Csak nem a cselekvések, hanem a cselekvések értelmének, a diskurzusoknak a szintjén.

A cselekménynek nemcsak a szerkesztettségére jellemző az utak keresztezése. Ugyanígy utak kereszteződnek a cselekményt az olvasóhoz eljuttató elbeszélés befogadásakor, ahol is a szöveg által megidézett személyesség *találkozik* (crossing) az olvasó személyességével.

We feel that he [the artist] has expressed something which was latent in us all the time, but which we never realised, that he has revealed us to ourselves in revealing himself.
(Fry 1920, 21)

Fry paradigmája szerint az a többszörös elbeszéltség, ami Conrad regényeinek a sajátja, azt a transzfer folyamatot szimulálja, amelyben az olvasó önnön másik szövegét találja meg az általa olvasott elbeszélő diskurzusban. Természetesen alkotói életműve válogatja, hogy ilyenkor az alkotóval vagy pedig az alkotó valamelyik művészi pórázával találkozunk.

Ez az oldás vagy kötés (crossing) a modernizmus regényeiben is tematizálódik. A fraternitás, a homoszocialitás, a testvéri szeretet, a plátói csodálat mind-mind alkalmas toposzok arra, hogy a *crossing* az ő helyzeteiket szállja meg (kathexis) a maga igencsak metatextuális céljaira. Ugyanis az oldás meg a kötés (crossing) afféle szemantikai generátor, amely jelentést sokasít azáltal, hogy a karaktert vagy még sokoldalúbbá teszi (v.ö. "round character") vagy a mellékszereplőt ("flat character") teszi sokarcúvá azzal, hogy előhív bennünk egy másik szöveget/ a másik szöveget, és ezáltal magát a karaktert teszi a kettős cselekmény letéteményesévé. Hiszen ha valaki két egymástól különböző attitűddel tekint a világba, az az ember két különböző formában gerjeszti a cselekményt - és ahogy már fentebb megjegyeztük - a románc diskurzusában az két ember. Ha ezt megfordítjuk, akkor viszont szereplőpárokat találhatunk, akik valójában egy személyesség két diskurzusát mondják.

[...].

Mind Conrad mind E. M. Forster különleges elnevezésben tropizálja az utak találkozását. Conrad a *Narcissushoz* írott előszavában (1897) a művészetet a legmélyebb igazság megvilágítására tartja hivatottnak (...art may be defined as a single-minded attempt to render the highest kind of justice to the visible universe, by bringing to light the truth, manifold and one, underlying its every aspect. Conrad 1897, 160). Ebben a definícióban a legbeszédesebb az *underlying its every aspect*, mivel arra mutat rá, hogy az az "igazság", amelyhez a fikció útján hozzáférhetünk, a látható világgal szemben valamiféle másik változat, amellyel úgy találkozhat az ember, ha lemerül önnön mélységébe (*the artist descends within himself* - Conrad 1897, 161).¹¹ Ez a mélység, az igazság helye úgy van rejtve a szem elől, ahogy a páncél rejtje el a szem elől a törékeny testet (*like the vulnerable body within a steel armour*). [...]

¹¹V.ö. a már idézett Norman Hollanddal: *We work out through the text our own characteristic patterns of desire and adaptation. We interact with the work, making it part of our own psychic economy and making ourselves part of the literary work - as we interpret it.* - HOLLAND, Norman: "Unity Identity Text Self" in: BERMAN, Emanuel (ed.): *Essential Papers on Literature and Psychoanalysis*. New York: New York U.P., 1993, pp.323-340; 329-330

Conrad paradigmája egylényegű azzal az allegóriával, amelyben a személyes tér elrejt - akár magától a teret birtokló éntől is - azt a testet, aki és ami képes ezt a teret és a tér személyességét megváltani a felületes reprezentáció ismétlési kényszerétől. Magyarán: kell lenni valakinek a regényekben, aki(t) szeret(nek). Ő Platón Erószának a conradi változata, a secret sharer - a másik ember. Ez a másik ember szeli az egyik ember útját keresztbe (innen a címben a sharer szó). És ezzel életet ad ennek az utóbbinak, mert egyrészt eseményt hoz a történetbe, másrészt meg felnyitja a láthatót és előhívja a másik szöveget, a másik szövegét. Ez a secret sharer a művész az olvasó számára: az, akivel - Holden Caulfielddel szólva - úgy érezzük, szeretnénk telefonon beszélni.

He speaks to our capacity for delight and wonder, to the sense of mystery surrounding our lives; to our sense of pity, and beauty, and pain; to the latent feeling of fellowship with all creation - and to the subtle but invincible conviction of solidarity that knits together the loneliness of innumerable hearts, to the solidarity in dreams, in joy, in sorrow, in aspirations, in illusion, in hope, in fear, which binds men to each other, which binds together all humanity - the dead to the living and the living to the unborn.
(Conrad 1897, 160)

Fellowship (felebaráti érzés) és *solidarity* (baráti együttérzés) - ez a két (?egy) fogalom emlékeztet arra, hogy Platónnál a igazságot a kisugárzás (*radiance*) révén tapasztalhattuk meg. A *fellowship* és a *solidarity* a szépség és a bánat (pain) korrelátumai. És az előbbi összes fogalmat a *latent* (rejtve maradt) szó kvalifikálja. Már pedig akkor Conrad a művészetek élményét a tudattalan tereibe vetíti, és a regények kötései (*crossing*) ott létesülnek. Maga az elbeszélő szöveg pedig ezeknek a találkozásoknak az elmondása, a *governmentje*. [...]

A művészetek az érzékeken keresztül hatnak, azaz a test *strange attractorai*, olyan - a testhez tartozó - attribútumok, amelyekről kileli a hideg a testet, vagy legalábbis a testben lakozó személyességet. Persze ne feledjük, hogy Conrad *secret sharerje* nem a testben lakik, hanem ő a test maga, az, amelyik bennünk lakik: *a másik ember*. És mivel az elbeszélő szöveg szükségszerűen csak szöveggként tudja őt szimulálni, ezért ez a másik ember a szövegben éktelenkedő másik szöveg, *parataxis*, szemben a szintaxissal.

A másik ember, a lélekben rejlő (másik) test áttűnik az olvasó tudattalanján¹², és válaszra készteti. Pontosan úgy, ahogy a jazzben az improvizáló zenész addig incselkedik a hallgatóval, amíg az át nem veszi a szinkópák ritmusát a testével, és ha már a befogadó test

¹²CARLYLE, Thomas: *Sartor Resartus*. (1838), London: Chapman and Hall, 1888, pp.99-100: Love is not altogether a 'Delirium,'... yet has it many points in common therewith. I call it rather a discerning of the Infinite in the Finite, of the Idea made Real; which discerning again may be either true or false, either seraphic or demoniac, Inspiration or Insanity. But in the former case too, as in common Madness, it is Fantasy that superadds itself to sight; on the so petty domain of the Actual plants its Archimedes-lever, whereby to move at will the infinite Spiritual. Fantasy I might call the true heaven/gate and hell-gate of man: his sensuous life is but the small temporary stage (Zeitbühne), whereon thick-streaming influences from both these far yet near regions meet visibly, and act tragedy and melodrama.

is vibrál, akkor ő, az olvasó/ a hallgató is csatlakozik az improvizáláshoz. Ez a magic suggestiveness (Conrad 1897, 162) - a mesebeszéd vagy bájolás¹³, ami új fénnnyel¹⁴ világítja meg a jelentésükbe ünt öreg szavainkat. Ezzel megnyílik az ismerős ismeretlen oldala (disclose its inspiring secret [Conrad 1897, 163]). Az ismerős ember különös dolgokat visz véghez, mintha kicserélődött volna.

Az elbeszélés úgy mondja el a másik ember testének az érzékiségét - megszállva azt, amit szükségesnek tart elmondani -, hogy az elbeszélés minden frázisa afféle zenei hangzatként mondja ugyanazt, csak másként. Ezzel minden kifejezés elárulja azt is, hogy ugyanazon oknál fogva mondják ugyanazt, meg ugyanazon oknál fogva mondják azt másként mind-mind. Csakhogy ebből az következik, hogy Conrad paradigmája szerint létezik egy olyan formula, titok, rejtély, szeretet(t), ami minden(n)ek oka. Ezt nevezi Conrad szolidaritásnak, azaz közös eredetnek (...shall awaken in the hearts of the beholders that feeling of unavoidable solidarity; of the solidarity in mysterious origin... which binds men to each other and all mankind to the visible world. [Conrad 1897, 163]).

Mindenki számára megadatik a pillanat nyomatékának az átélése, a találkozás az ismerős ismeretlennel, feltéve, hogy az ember képes kimerevíteni a pillanatot, és szemlélni tudja az így kapott képben azt a szerkesztettséget, ami ő maga, hiszen ő merevítette, szerkesztette ki/meg a pillanatból (moment) a huzamosságot (flux). Amikor Leopold Bloom minden vackot felszed az utcán, ezt a kimerevítést próbálgatja ugyanúgy, mint ahogy az imagista költők, amikor döglött lepkeként feszítenek papírra tárgyakat idéző szavakat, és aztán azt mondják az olvasónak, hogy próbáljon ő is így élni. Csakhogy sikerül, és a kimerevített pillanatból előtűnik a huzamosság. Conrad példája azt az irodalomelméletben elhíresült festményt idézi, amelyen egy pár használt parasztcipőt látunk, és ez a látvány (momentum) képes előhívni annak az életnek a performatív diskurzivitását, amelynek amúgy ő a tárgyi emléke, (objective correlative).

To arrest, for the space of a breath, the hands busy about the work of the earth and compel men entranced by the sight of distant goals to glance for a moment at the surrounding vision of form and colour, of sunshine and shadows; to make them pause for a look, for a sigh,

¹³PATER, Walter: *The Renaissance. Studies in Art and Poetry. The 1893 text.* ed. by HILL, Donald L., Berkeley: University of California Press, 1980 "Leonardo da Vinci. Homo minister et interpres naturae [1869]; p.91 [Leonardo's finest inventions] are the clairvoyants through whom, as through delicate instruments, one becomes aware of the subtler forces of nature, and the modes of their action, all that is magnetic in it, all those finer conditions wherein material things rise to that subtlety of operation which constitutes the spiritual, where only the finer nerve and the keener touch can follow. identity is as if in certain significant examples we actually saw those forces at their work on human flesh. Nervous, electric, faint always with some inexplicable faintness, these people seem to be subject to exceptional conditions, to feel powers at work in the common air unfelt by other, to become, as it were, the receptacle of them, and pass them on to us in a chain of secret influences.

¹⁴EMERSON, Ralph Waldo: "Nature" (1836) in: EMERSON, R.W.: *Selected Essays.* New York: Penguin Books, 1982, 35-82., p.47: All men are in some degree impressed by the face of the world: some men even to delight. This love of beauty is Taste... To embody it in new forms. The creation of beauty is art. [The work of art is] an abstract or epitome of the world.

for a smile - such is the aim, difficult and evanescent, and reserved only for a very few to achieve... all the truth of life is there: a moment of vision, a sigh, a smile - and the return to an eternal rest.

(Conrad 1897, 164)

A *momentum* teremtő jelenléte azt teszi a toposz trópusá lényegítésével, amit E. M. Forster a regényelméletében az *extension*, illetve a prófécia trópusai tesznek a cselekmény, illetve a karakter diskurzivitásával. Ilyenkor az egyes tárgy képzete kitágul, mert a tárgy képzete elveszti a voltaképpeni tárgyat és lehetőséget ad arra, hogy számtalan más tárgyra lebegessen rá a tárgyat vesztett képzet. Ez a lebegő jel a szimbólum, ami szerint "a látható világ nem a valóság többé, ahogy a láthatatlan világ sem álom már"¹⁵.

A *kimerevítés* különben is hajlamos enigmatizálni, talánnyá lényegíteni az emblémákat, meg az egyszerű toposzokat, mert megakasztja a befogadást, és arra készíti az olvasót, hogy még egyszer *lásson* neki az adott helynek. És az ismételt befogadás - önmaga revíziója által - különbséget lel az egyértelműben. Így az egyértelmű toposz *szerte-foszlik* (disszeminál). Azt gondolom, hogy ez a folyamat hibriditásra készíti az egyértelmű topológiát. A hibriditás foszlásnak engedi a grammatikát, és ezáltal lehetővé válik, hogy a szöveg vagy a cselekmény vagy a személyesség elkülönöződjék önmagától. A tropizáltság segíti a kettős cselekményt mint elbeszélő formát.

Talán ezzel a folyamattal modellezhetjük azt a paradigmaváltást, amelyben a d/evolucionalista 1860-90 időszak hiperrealizmusa és fikcióellenessége behódol az 1870/1914 közt kialakuló kettős cselekménnyel szerkesztett regényességnek, ami nem tagadta meg a hiperrealizmust, csak meglátta az általa létrehívott szövegekben azt a *strange attractor*, ami/aki Pater és James észrevétlen testi mozzanatain keresztül tudta kizökkenteni a fikciók lehetséges világát a viktoriánus kötelező történet *képmutató* szabályszerűségéből. Ez tulajdonképp mindössze a fikcionalitás rehabilitációja a természettudományok és a történetírás diktátuma, a hiperrealizmus uralma alól.

1.1.5.1.2. A *fúga*. Amikor a pillanat kimerevült, a pillanat kiválik a jelenből és átadja magát a múlt idézeteinek, *palimpsest* lesz belőle. Vagy pedig a jelennek azokat a más oldalait tapasztalhatjuk meg, amelyek a jelen mulandósága, a *flux* miatt nem élhetőek meg, mert szem elől tévesztjük őket. Ilyenkor aztán a szöveg *karnevállá* válik. Ha palimpsest, ha karnevál,

¹⁵...the visible world is no longer a reality and the unseen world no longer a dream... - SYMONS, Arthur: *The Symbolist Movement in Literature*. London: William Heinemann, 1899, 6.

¹⁶CARLYLE, Thomas: *Sartor Resartus* (1838), London: Chapman and Hall, 1888, 119: *So spiritual is our whole daily Life, all that we do springs out of Mystery, Spirit, invisible Force; only like a little Cloud-image, or Armida's Palace, air-built, does the Actual body itself forth from the great mystic Deep*. - Carlyle meglehetősen korán meghirdeti a fizikai valóság ellebegtetésének a trópusát. Az árnyékvilág trópusa végül is felelős lehet azért a fordulatért, amellyel a látható megformáltságát, csináltságát - azaz tropizáltságát - mutatja be majd minden művében John Ruskin, és ezzel szemiotikai fordulatot hoz létre az eszmetörténetben és az episztemológiában. Ezt a fordulatot készíti elő az *akarat* és a *látszat* vagy *reprezentáció* kettősségét feltáró kortárs schopenhaueri filozófia.

ugyanazon dolog több változatával van dolgunk. Ha ezek meg is vannak szerkesztve, akkor ez a *fuga* zenei trópusának a megfelelője.

Butler írta le *fúgaként* az ember élettörténetét az 1903-ban megjelent *The Way of All Flesh* című regényében. Ez a regény a szülők és a gyermek kapcsolatának a természetét tematizálja a cselekményében. Earnest Pontifex a regényben szereplő emberek negyedik generációja. Apja és nagyapja tiszteletesek, akik a nyárspolgárok életét élik. Testükben és lelkükben az örömeiv nyomát sem leljük. Nem is tartják maguknál a regény diskurzusát, hiszen ha valaki nem veszi észre, hogy él, és hogy mindezt a testébe zárt lelkével vagy a lelkébe zárt testével teszi, az aligha fog változásokat előidézni a világban és még kevésbé fog tudni értelmet adni ezeknek a változásoknak. Ugyanis nincs diskurzivitása, a szavak nem kelnek *életre* a szájában, ő maga pedig nem cselekszik a szavakban - nem él.

Szerencsére Ernest öregapja, aki a regény elején a nappal beszélget, és aki orgonát épít - azt a hangszert, ami az összes többi hangszer hangterjedelmét bírja -, a leszármazottaival ellentétben nemcsak hogy él, de *talányos* léttel bír. A talány pedig dédunokájára száll, aki az elbeszélő segítségével a saját életévé bonthatja ki ennek az enigmának a lehetséges jelentéseit.

Azért mondom, hogy szerencsére így volt, mert ez a regényes ősapa adta meg annak a lehetőségét, hogy Alétheia, az igazságot és a mérvadó nézőpontot (*implied author*) emblematizáló nagynéni segítségével Earnest egy az apjánál és a nagyapjánál szerencsésebb ismétlési kényszerrel tudja elmondani az életét. Megjegyzem, hogy magától ez nem ment volna neki sem, hiszen túlságosan is erős volt a közvetlen minta. Az elbeszélő és Alétheia szeretete adott elég energiát a "főhősnek" ahhoz, hogy legalább fokális karakter váljék belőle - akinek a szemén keresztül nézzük, mi történik -, ha hős nem is. Az elbeszélő és Alétheia kis híján házasságra léptek, az egymás iránti szeretetüket azonban abba az igyekezetükbe szublimálták ehelyett, hogy Earnestnek adjanak *életet*: Alétheia a pénzt adta ehhez, az elbeszélő meg a cselekményt, azaz az élet formáját. Ha jobban meggondoljuk, akkor ebben a regényben, aminek mégiscsak "a *testiség*" van a címében, a cselekményt, azaz az élet *formáját* a szeretet (= elbeszélés) és az igazság írta meg: Erősz és Alétheia. Ők ketten együtt tudták meglopni a kispolgár ismétlési kényszerét - ami ebben a diskurzusban egyelőnyegű a családdal - azért, hogy a figyelem középpontjává tehessék Earnestet az elbeszélés által, aki ezzel most már szimbolikusan és hermeneutikusan is megszületett, nemcsak kulturálisan és proairetikusan.

[...]

Az a tézisem, hogy a modernizmus nem tartalmi, hanem formai változás az előtte volt esztétikai-ideológiai paradigmákhoz képest. És maga az egész kor 1880 és 1945 között ugyanúgy *fúgaként* játssza *el* ('para') azt megelőző kort, amit az angol irodalomban 1830 és 1880 közé helyezünk, ahogy a modernizmus egyes regényeiben játssza *el* vagy *ki* az egyik karakter a másikat.

Ez a formai fordulatosság az irodalmi szöveg referencialitását rugalmassá tette. Ennek viszont az lett a következménye, hogy az 1945 utáni regény nem tudott magának úgy saját diskurzust csinálni, hogy megváltoztatta a referencia világát. Mert attól, hogy társadalmilag kitágul a regények karaktereinek a léttére, még nem változik meg a *crossing*, az *extension*, illetve a *fuga* szövegszerkesztő szerepe az elbeszélések cselekményében.

Ha például Sylvia Plath regényét, az *Üvegbúrát* (*The Bell Jar* [1963]) a modernizmus kánonjának a tagjaként olvassuk el, ez a regény modernista remekműnek fog bizonyulni. De jó példa erre az 1951-es *Zabhegyező* [*The Catcher in the Rye*] is. Itt persze megint annak a

meggyőződésnek adok hangot, hogy nem léteznek az a bizonyos önálló huszadik század végi posztmodern, hanem a modernizmus folytonossága az, ami a XX. századot jellemzi. Nem találtak ki új retorikát a XIX. század második fele óta.

Accidents which happen to a man before he is born, in the persons of his ancestors, will, if he remembers them at all, leave an indelible impression on him; they will have moulded his character so that, do what he will, it is hardly possible for him to escape their sequences... Accidents which occur for the first time, and belong to the period since a man's last birth, are not, as a general rule, so permanent in their effects...
(Butler 1903, 229)

Az elbeszélés ürügyeül szolgáló élet és annak a tárgyi megfelelése, az életet képviselő test, megelőző életekre írt fűga, és maga is későbbi fűga variációk alapja. A test itt és most már megélt (és halállal lezárt) élettörténetek reprezentációja. Képviseli a szülei élettörténetét, akik maguk is a saját szülei képviselői voltak. Sokszoros újramásolás eredménye egy huszadik század eleji történet. Afféle rengetegszer teleírt pergamen. Darwin a pergamen teleírásának a történetét nevezte evolúciónak, Butler - aki nem szívlelhette Darwin, illetve Marx fejlődéstörténetét, mert látta, hogy a folyamat visszafelé is megvan (ld. a degenerációs elméleteket a XIX. század végén) - viszont fűgának nevezte ugyanezt.

Az előbbi Butler idézet egyrészt már 1903-ban elmondja, amit Eliot a "Tradition and the Individual Talent"-ben (1919) mond jelen és múlt viszonyáról, meg megalkotja Joyce *Ulysses*-ének a poétikáját csakúgy, mint Woolf *Orlando*-ját (1928): az itt és most elmondott élet a jelentőségét korábbi életekből is kölcsönveheti. Ez azt is jelenti, hogy korábbi életek ősjelenei ürügyén is mondhat itt és most életet valaki önmagának - csak nem önmagáról, mert ebben az esetben az általa elmondott élettörténet nem a saját témára "mondott" fűga. Ez az ember nem a saját életét éli a saját testében. Ennek a nagymestere Leopold Bloom, Earnest Pontifex, Rickie Eliot, Lucy Honeychurch és Maurice Hall csakúgy, mint a D. H. Lawrence hősök.

[...]

1.1.5.1.2.1. *Joseph Conrad: The Secret Sharer*. Ez a kisregény alkalmas arra, hogy bemutassuk, miként szerkeszti meg a találkozás (crossing) a cselekmény formáját, a *fűgát*. Ráadásul mivel a cselekmény gyakorlatilag önmaga létrehozásáról szól, különös példázatot lelünk itt annak, hogyan ismeri meg a szereplő önmagát, és hogyan segít neki ebben a *másik ember*, a *secret sharer*.

Egy éjszaka a hajó ifjú kapitánya egyedül van a fedélzeten, és ahogy a pipájából hull a hamu a tengerbe, úgy kel ki a tengerből egy ruhátlan férfi. Felengedi a hajóra. A jövevény elbeszéli, hogy maga is hajós, és szökésben van, ugyanis azt hiszik, megölt egy embert. Elmondja a maga történetét, amiből az tűnik ki, hogy viharban csak úgy sikerült a hajójának, a Sephorának az életét megmenteni, hogy az okvetetlenkedő segédtisztet megcsapta. De ez az ütés lehet, hogy a halálát okozta. Meg az is lehet, hogy a vihar tette. Mindenesetre a legénység elzárta azt az embert, akinek az életüket köszönhették. Ő pedig megszökött.

A "mi" kapitányunk meséli mindezt. És észre sem vesszük, amint máris elhittünk neki(k) mindent. Persze azért, mert az elbeszélő kapitány is eleve mindent elhisz a vendégnek.

A beszédes kapitányt ugyanolyan viszony fűzi a hajójához, mint ami a másik embert, Leggattot fűzte a Sephorához, és amilyen viszony az elbeszélőt fűzi saját magához. Ez az út, és

ez az elbeszélés önmaga felé viszi a mesélőt; a cselekmény rejtélyein keresztül vizsgálja meg, hogy a mesélő alkalmas-e arra, hogy a mese hőse is legyen egyben.

...I wondered how far I should turn out faithful to that ideal conception of one's own personality every man sets up for himself secretly
(*The Secret Sharer*, 651)

Az elbeszélt utazás hangsúlyozottan hermeneutikai vállalkozás, van is benne tenger (*nautikos* görög: 'a hajóval kapcsolatos') meg Hermész is ott van, aki maga a *secret sharer*. Ha elfogadjuk, hogy a jövevény a jelentés birtokosa, ráadásul mivel rejtőzködni kénytelen, a rejtett, a nem nyilvánvaló jelentés birtokosa (*as if we two whenever we talked had to say things to each other which were not fit for the world to hear* [688] - "mintha amikor csak szóltunk egymáshoz, olyan dolgokról beszéltünk volna mi ketten ott, ami nem való idegen füleknek"), akkor a kisregény topológiájában a Leggattot kvalifikáló fordulatokból az tűnik ki, hogy a hivatlan és nagyon kedves vendég alakja metatextuális szereppel bír. De egész korán van egy olyan kötés az elbeszélő és a vendég képi megfelelése között, ami magát az elbeszélő kapitányt is enigmává avatja:

The shadowy, dark head, like mine, seemed to be imperceptibly above the ghostly gray of my sleeping suit. It was, in the night, as though I had been faced by my own reflection in the depths of a somber and immense mirror. ...and he told me the story roughly in brusque, disconnected sentences. I needed no more. I saw it all going on as though I were myself inside that other sleeping suit. (657)

A hajó, a tenger, a vendég és a kapitány egyaránt ugyanabban a jelentéshálóban (web of consciousness) látszanak, pontosabban maradnak láthatatlanok. Ennek lesz az az eredménye az elbeszélés lezárásakor, hogy miután a kapitány a másik ember segítségével képes megmenteni a hajót attól, hogy a szikláknak ütközve odavesszen, az így megszerzett tapasztalatot és élményt *silent knowledge*-nak (beszédén túli bölcsesség), *mute affection*nek (szótlan rajongás) és *perfect communion*nak (beteljesült találkozás) nevezi (699). Az elbeszélő igazi kapitányává vált annak a hajónak, ami a talánytól a megoldásig vitte.

A vendég kísérteties megjelenése a kisregénnyel egy időben megjelenő *Dracula* topológiáját idézi, mintha nem is lenne ott (*an irresistible doubt of his bodily existence flitted through my mind* [686-7]), mintha kísértet lenne (*It was like being haunted...*). A másik ember letargiája csak rátesz egy lapáttal az elbeszélő által amúgy is kísértetiesre tematizált jelenésre: *"'It would never do for me to come to life again.' It was something a ghost might have said."* ("Hát élni már biztos nem fogok soha." Mintha csak egy kísértet mondta volna.").

Ha a vendég már nem is fog élni, ezzel ugyanakkor mintegy előfizet a kapitány életére. Egyrészt megmenti a kapitányt és annak hajóját. Másrészt *nyomot* (v.ö. karaktert) hagy a kapitányban, és ezáltal ő ezután a találkozás (crossing) után tud magáról beszélni, mert van kiről/miről. A vendég elhozta azt a különbözőséget, amely ahhoz hiányzott, hogy egyrészt

tisztába jöjjön önmagával a kapitány, másrészt hogy meglássa a szavak jelentéséhez szükséges másikat.¹⁷

Ha viszont a másik ember kísérteties jelenés, akkor az elbeszélés voltaképp az elbeszélő belső monológja, amiben a jelenések önmaga kivet(ít)ett vágyai és félelmei. Ezt igazolja az is, hogy az elmesélt történetet a fura új kapitány csendes hagymázához hasonlítja, aki a saját szürke árnyékával beszélget (...*the strange captain having a quiet confabulation by the wheel with his own gray ghost*. [660]).

Leggatt hermeneutikájában a *crossing* nem a fuga előzménye, hanem a következménye. Azt mondja az elbeszélőnek, amikor visszagondolnak a történetük elejére, hogy úgy tűnt, mintha a kapitány azon az első estén számított volna a másik ember jöttére (*as if you had expected me* [667]). Márpedig ez akkor Leggattot a cselekmény inventiojává avatja, vagy Whiteheaddel szólva ésszerűséggé.

Fura elbeszélés ez, mert annak ellenére, hogy elbeszélés, és így az elbeszélés részei metonimikus viszonyban kell legyenek egymással, itt mégis egy metafora, a két ember azonosságának a talánya szervezi a cselekményt. Ahhoz, hogy megvizsgáljuk, hogyan lesz ebből cselekmény, áttekintjük azokat a fordulatokat, amelyek a *két ember* egységét minősítik vagy tematizálják.

Ezek egy részében a jövevény helyettesíti az elbeszélő kapitányt: *followed me like my double* ([657] úgy jött utánam, mintha a másik énem lenne), *as though I had been faced by my own reflection* ([657/8] mintha a saját képmásom köszönt volna vissza benne), *a double captain's other self* ([662] a két élettel bíró kapitány másik énje), *he must have looked exactly as I used to look in that bed* ([668] ugyanolyannak kellett tünjék, mint amilyennek én látszhattam abban az ágyban), *Anybody would have taken him for me*. ([672] bárki összetévesztett volna vele), *My intelligent double*. ([678] értelmes másom), *as if the ship had two captains to plan her course for her* ([691] mintha csak két kapitánya is lett volna a hajónak, hogy megnézzé, merre vegye az útját a hajó), *my double* ([692] a másik énem), *the double captain* ([694] a másik kapitány).

A helyettesítés ugyanakkor itt a kettejük közül hiányzó különbség jelölésére szolgál. Bizonytalan, hogy melyikük mondja a másikat.

Leggatról nem sokat tudunk: huszonöt körüli, jó fizikuma van, fekete a haja, nagyszerűen úszik, tudjuk, hogy hívják, meg azt, hogy a kapitány ruhája tökéletesen áll a testén. Egyformák. Mintha csak a tenger fenekéről került volna a hajóra (*as if he had risen from the bottom of the sea* [655]). Összeköti a vizet a földdel; a megváltást (mert hogy ő mentette volna meg a Sephorát a viharban) a bűnnel (gyilkossággal vádolják); a szembeötlőt a nehezen kivehetővel, az egyik embert a másikkal, a titkot a revelációval; ő a titok, amely a vízen lebegett (*that mystery floating alongside* [655]), és a hajót is *mysteryvé* tette azzal, hogy a

¹⁷Ugyanez a találkozás önmagunk másik formájával a témája E. M. Forster "Arthur Snatchfold" című elbeszélésének. Ezek a találkozások olyan cselekedetekkel ajándékozzák vagy verik meg a fókuszban álló karaktert (a reprezentánst), amelyek kizökkentik őket jelölő (v.ö. reprezentáns) mivoltukból és előhívják bennük önnön másik szövegüket. Ez persze arra is rámutat, hogy az ember reprezentatív státusza, az, hogy jelölő, az elfojtás eredménye, ahol is a jelölt egyszerre elfojtott, eltakart, helyettesített is. Ennek a retorikáját Carlyle már 1838-ban feltárja a *Sartor Resartus*-ban.

fedélzetére ment. Leggatt az enigmatizátor, a marxista kritikus őbenne látná az ideológia közbelépését.

Mint afféle határon levés, *borderline jelenség*, aki ugyanazt teszi, amit Hermész, átviszi az elbeszélőt, és következésképp az olvasót is a még meg nem élt másik élet(é)be (*my feeling of identity with the other* [677]), és ezzel be is lép az elbeszélő személyességének a lelki háztartásába ugyanúgy, ahogy láthatóan belép a kabinjába is. A kapitány másik énjévé (*my second self* [692]), illetve magának a kapitánynak a lelkévé (*my very own self* [693]) válik. Ezzel a kathexissel, amelyben a másik ember megszállja az elbeszélést, létrejön az a kötés, amely minden reprezentációs szinten megjelenik: a szembeszökő jelek szintjén bújálásként, a kultúra szintjén vétekként, a szimbolikus szinten az archaikus (v.ö. mintha a tenger fenekéről került volna a hajóra) és a civilizált szövetségeként, a proairézis szintjén titkolózásként (*secret*), a hermeneutikus szinten pedig felebarátként (*sharer*, v.ö. *fellowship*).

Conrad erősen szimbolikus és impresszionista prózája sok olyan kétértelmű trópuszt és toposzt tartalmaz, amelyek Wilde-on is túltesznek. És ha szó szerint elolvassuk ezeket, akkor a Conrad szöveg *camp* jellegűvé válik. Mindenesetre a testek beszélnek. Hogy miről, azt az olvasó dolga eldönteni.

A Leggatt feltűntét közvetlen megelőző epizódban a kapitány a hajóval "birkózik".

...I proceeded to get the ladder in myself. Now a side ladder of that sort is a light affair and comes in easily, yet my vigorous tug, which should have brought it flying on board, merely recoiled upon my body in a totally unexpected jerk. What the devil!... (654)

Leggattot a kapitány testének a két mozdulata, a *recoiled upon my body* és az *unexpected jerk* ígéri meg. A test ilyen mozdulatokat nagyon intenzív mozgás közepette vagy pedig intim cselekvések közben végez. Ez csak növeli a másik ember nyomatékát, valamint a kötés bensőségét. Abban a jelenetben, amikor Archbold, a Sephora kapitánya a mi hajónkon keresi a szökevényt, Leggatt átveszi a szövegbe rejtett alkotó szerepét. Mindentudóvá válik, még az olvasónál is többet tud a történetről, legalábbis az elbeszélő így véli (*every word said between us falling into the ears of his dark head bowed on his chest* - mindent hallott, amit csak mondtunk [Archbolddal] [674]). Leggatt az ego ökonómiájában egyrészt a tudattalan emblémájává vált. Szó szerint az elbeszélő bőrébe búj, és ott rejtőzik, hogy a többi ember ne lássa, mert abból baj lenne. Másrészt viszont azáltal, hogy amikor a kapitány beszél, akkor nem annak mondja, amit mond, akivel beszél, hanem a kabinban kucorgó másik énjének, az elbeszélőt kontrolláló felettes én is ő lett. Csakhogy ha így van, akkor az olvasó is hozzá, a *secret sharer*höz képest ismeri meg a történetet. És akkor már nemcsak az elbeszélő kapitánynak, hanem az olvasónak is a *secret sharer*je, a másik énje lesz.

Ha belegondolunk, az olvasó azzal, hogy beleolvas az elbeszélő kapitány emlékezésébe, ugyanúgy belép az életébe, ahogy az a másik vendég is belépett. Ezért is gondolom, hogy Leggatt nem a szövegben rejtőzködő alkotó, hanem a szövegbe szerkesztett olvasó. A Leggatt név emlékeztet a latin *lego* ígére, ami többek közt szövegszerkesztést és olvasást jelent. A dekórum szimbolikus értelmezéssé oldja a rejtőzködés proairézisét, és egy helyettesítésben Leggatt a tengerről jövő gyengéd szellővé lényegül át amely páracseppeket hoz magával (*The faint, steady breeze was loaded with dew... [692]*). Ariel vagy a szárnyas Hermész emblematizálódik ebben a képben. És ez el is árulja, mit keres Leggatt az elbeszélő hajóján: ugyanazt, amit mi, az olvasók - az elbeszélő és az elbeszélés, akarom mondani, az élet

értelmét. Persze azt is meg kell említeni, hogy a fraternitás igen hangsúlyos kifejeződései kísérik ezt az átlényegülést, mintha csak azért lényegülne át Leggatt tengeri széllé, mert beteljesült a két ember barátsága, bármit jelentsen is az:

...for the first time there seemed to be a faltering, something strained in his whisper. He caught hold of my arm, but the ringing of the supper bell made me start. He didn't, though, he only released his grip.

...The faint, steady breeze was loaded with dew...

(692)

A kötés nemcsak szimbolikusan és hermeneutikusan köttetik meg, hanem a szembeszökő jelek ikonikus szintjén is. Az elbeszélő kapitány három aranypénzt ad Leggattnak, hogy amikor partra úszott, valamit tudjon kezdeni magával. Leggatt a kapitány három aranypénzét a kapitány régi selyemzsebkendőjébe kötve erősítette a derekán a testére (*on his bare skin* [693/4]). Találkozott a tekintetük, és hosszú pillanatokig nem szakadt el (*our glances still mingled*).

Leggatt búcsúzik, vissza készül a tengerbe, hogy a partra úszhasson. Ebben segítségére van a kapitány, aki kockára teszi a hajó és a legénység épségét csak azért, hogy valahogy megmentse a másik embert attól, hogy a tengerbe vesszen. Persze ez a másik ember az ő másik énje. Hogy ez a kötődés mi oknál fogva jött létre, azt egy szó nem árulja el. Ugyanakkor a gesztusok, a kötődés formái mégiscsak valami erős kapcsolatra utalnak a *fellowship*en innen. Az elbeszélő kapitány Leggattnak adja a vihartépte kalapját. *Floppy hat* - a *flop* megintcsak Hermészt idézi, hiszen a szökell ('scud') rokon szava. Ez a kalap leesik a távozó vendég fejéről úszás közben, és a víz felszínén lebegve elárulja a kapitánynak, hogy merről fúj a szél. És ez az információ megmenti egyrészt a hajót attól, hogy a nagy fekete sziklának vágódjon, másrészt meg a kapitányt menti meg a szégyentől; sőt azzal, hogy a kalap segítségével (vagy inkább - flop - Hermész segítségével) - szó szerint - bravúros *fordulattal* ki tudja vinni a hajót az öbölből, be is bizonyítja, hogy a fiatal kapitány, aki csak két hete volt a hajón, belevaló, a hajóba való *nautikész*, akarom mondani, hermeneuta. A regény cselekménye megtanította arra, hogy olvasson a jelekből, és ezzel alkalmassá tette arra is, hogy a nagy fekete ismeretlent pásztázza, legyen az a nagy fekete ismeretlen a Leggatt nevű ember, vagy a Koh-Ring nevű szikla vagy a tenger nagy feketesége.

A kalap Leggatott volt hivatott megvédeni a nap hevétől, és végül a hajót védte meg, azt, aki a beszédes kapitány egyetlen barátjaként vele maradt.

Ez a viszonylag rövid regény minden ízében önmagát ismétli. Tökéletesen organikus alkotás. A mi szempontunkból azonban mégis az a legfontosabb jellemzője, ahogy megmutatja, hogy a titokzatos látogató hogyan viszi át az elbeszélőt a tudatlan idegenségből a hajóhoz fűződő bensőséges barátságba (*fellowship* és *solidarity*); hogy hogyan ismétli az egyik ember a másik embert, és fordítva.